

Odin, Roger, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000, 183 p.

Jean-Pierre Sirois-Trahan

Volume 12, numéro 2, hiver 2002

Cinéma et cognition

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/024886ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/024886ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (imprimé)

1705-6500 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Sirois-Trahan, J.-P. (2002). Compte rendu de [Odin, Roger, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000, 183 p.] *Cinémas*, 12(2), 187–198.
<https://doi.org/10.7202/024886ar>

ODIN, Roger, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000, 183 p.

De prime abord, ce qui frappe à la lecture de cet ouvrage, c'est la volonté d'éclaircissement. On imagine sans peine, face à une notion à si fort coefficient d'ouverture polysémique et de labilité, ce que d'aucuns auraient pu produire comme réflexion autour de la « fiction », passant frénétiquement d'une acception à l'autre, en inventant une au besoin, reversant un corps théorique dans un autre, en roue libre, dans le but inavoué de nous faire prendre des vessies (opaques et gonflées d'air) pour des lanternes (lumineuses). Rien de tout cela dans *De la fiction*¹. Au contraire, une volonté, jamais démentie chez l'auteur, de se concentrer autour d'un axe de pertinence, en définissant et construisant la notion « d'une façon aussi rigide et restrictive que possible » (p. 10). Du reste, en essayant, comme pour toute pensée à visée scientifique, de définir ses concepts pour permettre de les débattre, Odin pressent la difficulté, car :

Recouvrant des textes ayant des fonctionnements très différents, doté d'un contenu trop mou pour permettre la falsification, le mot « fiction » apparaît comme un terme piège qui suscite de faux débats ou à l'inverse produit de faux consensus (on a le sentiment de s'être compris alors que l'on ne parle pas de la même chose). Plus grave, il bloque la réflexion en masquant les problèmes [...] (p. 10).

Tout l'effort de l'auteur sera, au long de l'ouvrage, de cerner au plus près la fiction et d'en comprendre le fonctionnement dans les œuvres et chez le spectateur avec à chaque étape de la réflexion, un constant souci de clarté et de précision qui ne tolère guère les approximations. Proche en cela d'un Christian

Metz, dont il est un des héritiers les plus manifestes, Odin fait sienne la question metzienne par excellence : comment le film produit-il du sens ? Pourtant, s'il reprend à son compte la problématique, l'approche théorique d'Odin, depuis des années, est très différente de celle de Metz et effectue deux déplacements principaux par rapport à celle-ci. D'une part, Odin cherche à interroger d'autres cinémas (des cinémas autres) comme le film de famille et le documentaire² — on sait que pour Metz, le cinéma était (presque) exclusivement le cinéma de fiction —, dans la mesure où ces institutions et modes différents pourraient, en creux, permettre de reproblématiser le cinéma de fiction (dominant). D'autre part, un peu de la même façon que François Jost sur un autre versant (peircien celui-là), Odin délaisse un peu la position saussurienne de Metz (pour qui le sens est, en amont, dans le texte, de façon immanente) pour comprendre comment (en aval) la production de sens incombe plutôt (en dernière instance) au spectateur — on pourrait reformuler ainsi la question metzienne : comment le (spectateur du) film produit-il du sens ?

Aussi, contrairement à ce qu'indique le titre, *De la fiction* n'est pas tant un ouvrage sur la fiction que sur la « fictionnalisation », construit comme « le mode que je mobilise lorsque j'entreprends de produire ou de lire un texte (ce qui est une autre forme de production) comme un texte de fiction » (p. 11). À cet égard, le travail du spectateur n'est pas, pour Odin, impliqué nécessairement par le film : il n'y a qu'une rencontre, plus ou moins rapprochée, plus ou moins certaine, entre deux productions de texte, celui de l'actant lecteur et celui de l'actant réalisateur (et la coïncidence ou non est l'affaire d'une série de déterminations institutionnelles, langagières, psychologiques, etc.). Cette conception, on le sait, est celle de la sémio-pragmatique, dont Roger Odin est certainement la figure la plus importante en études cinématographiques. Approche dont l'objectif

[...] est de fournir un cadre théorique permettant de s'interroger sur la façon dont *se construisent les textes* et sur les *effets* de cette construction. On part de l'hypothèse qu'il est possible de décrire tout travail de production textuelle par la combinatoire d'un nombre

limité de *modes de production de sens et d'affects* qui conduisent chacun à un type d'*expérience* spécifique et dont l'ensemble forme notre *compétence communicative*: modes spectacularisant, documentarisant, fabulisant, artistique, privé, etc. (p. 10-11³).

S'il parle de ces modes-là dans la deuxième partie de l'ouvrage, Odin aborde ici principalement la « fictionnalisation » ou « mode fictionnalisant », au distinguo subtil :

En terme d'expérience (vécue par le lecteur, visée par le destinataire), je caractériserai la fictionnalisation comme le mode qui me conduit à *vibrer au rythme des événements fictifs racontés* et dénommerai *effet fiction*, l'effet ainsi produit. Prenant appui sur cette base phénoménologique, je construirai théoriquement le *mode fictionnalisant* comme un *système de processus* articulant des *opérations* qui correspondent à autant de *tâches à accomplir* (p. 11).

Ce désir de « vibrer » recherché dans la fiction place celle-ci en position hégémonique dans nos sociétés. Présente sous mille facettes dans des textes de nature différente, la fiction correspondrait, selon Jean-Louis Baudry, à « un désir inhérent à la structuration du psychisme ». Ce désir expliquerait, selon Odin, que l'on n'a pas besoin de contrat pour motiver la fiction (désir si impératif que l'on ne peut expliquer l'hégémonie de la fiction par les seules puissances économiques).

L'objectif de l'ouvrage est de « caractériser le mode fictionnalisant en tant que tel » en prenant comme base de réflexion le cinéma, mais la visée est plus large : proposer une théorie générale de la fictionnalisation pouvant s'appliquer à tout texte peu importe le support ou le langage : « [...] lire un roman, voir un film de fiction, assister à une représentation théâtrale me semble relever du "même" plaisir de la fiction, bien que ce plaisir se colore différemment suivant le type de support concerné. Autrement dit, la fiction est pour moi un fait social *trans-substantiel* » (p. 154). Comme agrégat de plusieurs codes et langages, le cinéma est bien placé pour informer une théorie générale du phénomène de la fiction. Dans la mesure également de sa complexité : comme il s'agit d'image, il est difficile de déterminer

« qui raconte » (qui n'est pas toujours « qui regarde ») et il faut souvent superposer plusieurs énonciateurs pour en rendre compte.

S'il se veut théorie générale, *De la fiction* ne respire pas l'air raréfié des systèmes clos et rigides. Divisé en deux parties presque égales : une première où Odin décrit de manière systématique les processus du mode fictionnalisant « articulant des *opérations* qui correspondent à autant de *tâches à accomplir* » ; et une deuxième où une série de lectures sur des textes filmiques permettent de voir la fictionnalisation à l'œuvre. On comprend que cette théorie générale se veut justement un puissant outil d'analyse dont la portée est avant tout heuristique (on peut dire que le but est atteint).

Dans la première partie, l'auteur cherchant à décrire les processus de la fictionnalisation, chacun des chapitres analyse un de ces processus qui permettent au spectateur de construire un texte (de cinéma) comme une fiction : 1) diégétiser ; 2) narration et narrativisation ; 3) mettre en phase ; 4) construire la structure énonciative : fictiviser ; 5) construire la structure énonciative : énonciateur fictif et énonciateur réel ; finalement, le chapitre sixième récapitule le mode fictionnalisant et sa structure. L'intérêt primordial de cette démarche est de distinguer, avec précision, diverses notions que plusieurs théoriciens ont tendance à mettre dans le même sac. Dans le chapitre premier, par exemple, Odin aborde cette opération préalable à la fiction : diégétiser (construire un monde). Il montre que l'on ne peut confondre, au cinéma, cette opération avec l'impression de réalité, puisque l'on peut diégétiser facilement face à un roman ; de la même manière, on ne peut expliquer non plus la diégétisation par le passage des deux dimensions de l'écran aux trois dimensions des images animées, dans la mesure où certains films abstraits (*Around is around* de McLaren, 1951) sont bien tridimensionnels, mais ne construisent pas de diégèse. En fait, l'important est d'effacer le support (= l'écran) et de figurativiser — trouver un référent concret, qu'il soit réel ou seulement présupposé, comme le voyage dans le temps de *2001 : l'odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick. Puis, analysant le lien entre diégétisation et récit, Odin conclut que s'il ne peut y avoir d'histoire sans

diégèse, la réciproque n'est pas tout à fait vraie : l'effet diégétique peut être produit sur un mode purement descriptif, c'est-à-dire, que l'on peut décrire un espace, réel ou imaginaire⁴ (même si, conclut-il, la « condition de la construction narrative paraît être trop forte » [p. 22]). La solution, selon lui, se trouve du côté du personnage : « [...] je diégétise lorsque j'ai affaire à *un espace habitable* par un personnage » (p. 23).

L'auteur s'attache, dans le chapitre deuxième, à décrire le processus de narrativisation. Repensant le système du récit au cinéma, développé par André Gaudreault dans *Du littéraire au filmique*, qui distingue un monstateur (responsable des micro-récits que sont les plans) et un narrateur (responsable du macro-récit en plusieurs plans), il argumente que si un plan peut être considéré comme un récit (selon la définition minimale : succession et transformation), alors tout mouvement à l'écran (un œil qui s'ouvre, une feuille qui bouge, etc.) pourrait être un (micro)récit. Odin suggère de dire qu'il s'agit là de narrativité, mais pas encore de récit. Pour lui, la narration, structuration de niveau supérieur, demande d'autres opérations : construction d'une isotopie sémantique (Greimas), mise en succession (et non en simultanéité), établissement d'un paradigme de forces (incarnées par les personnages), mise en syntagmes conformément aux phases attendues pour un récit (situation initiale, élément déclencheur, etc.) et production d'une grande transformation reliant la fin au début du récit. Grâce à cette nouvelle distinction (narrativisation vs narration), il revient sur celle entre monstateur et narrateur, et démontre, entre autres, qu'un film uniponctuel (= un seul plan) peut ne pas avoir de récit ou, au contraire, un récit très élaboré ; de même qu'un film pluri-ponctuel (avec montage) peut n'avoir qu'un récit très simple (et, ajouterais-je, pas de récit du tout). On ne peut donc mettre sur le même pied une opération technique (le montage) et une opération sémiotique (narration). Aussi, il en vient à proposer une structuration plus complexe entre narrateur et monstateur, de nature hiérarchique, fluctuante selon les films et les parties de films. Pour finir cette analyse, il prend aussi en compte qu'un récit est fondé sur des valeurs, et donc discours tenu par une instance. Il y a donc quatre instances énonciatives (narrativisateur,

monstrateur, narrateur et responsable du discours) correspondant aux quatre processus : « La narration, indispensable à la fictionnalisation, est une articulation complexe de processus » (p. 36).

Au troisième chapitre est exposée la conception de ce qu'Odin a appelé la *mise en phase*, ce « processus qui me conduit à *vibrer au rythme* de ce que le film me donne à voir et à entendre. La mise en phase est une modalité de la participation affective du spectateur au film » (p. 38). Elle peut être divisée en deux grands types d'opérations : psychologiques (identifications primaire et secondaire, structure œdipienne du récit décrite par les analyses psychanalytiques, etc.) et énonciatives. Ces dernières se divisent en deux opérations qui imposent deux restrictions : d'abord, que le travail plastique et formel soit subordonné au travail du récit sous peine de déphasage (par exemple, lorsque l'on trouve que les images formalistes et publicitaires d'un film nous font décrocher de l'histoire) ; et ensuite, que les relations filmiques soient homologues aux relations diégétiques (par exemple, la caméra portée et bousculée du débarquement dans *Saving Private Ryan* de Steven Spielberg [1998] est en phase avec la violence du combat : violence filmique = violence diégétique⁵). L'important, pour qu'il y ait mise en phase, est que « le film [produise] un positionnement du spectateur *homologue* aux relations qui se manifestent dans la diégèse » (p. 44). À cet égard, la mise en phase fait adhérer aux valeurs exprimées par le récit et peut même les produire.

Le processus de fictivisation proprement dit est abordé dans les trois chapitres suivants. En effet, si la narration est préalable à la fiction, on oublie trop souvent que ces notions ne sont pas équivalentes : beaucoup de documentaires — par exemple, *Pour la suite du monde* de Pierre Perrault et Michel Brault (1963) raconte l'aventure de la reprise de la pêche à marsouin par les habitants de l'Île-aux-Coudres — sont bel et bien des narrations, s'ils ne sont pas des fictions. Bien sûr, on arguera que tout documentaire est une fiction, mais on joue alors avec l'ouverture sémantique du mot. Pour démêler l'écheveau, Odin différencie (chap. 4) trois acceptions du mot « fiction » : la première liée au langage (qui n'est pas le réel, donc fiction), une deuxième liée au

narratif (par la défection du *hic et nunc*, pour un ailleurs du récit) et une troisième, la fiction proprement dite, qui par le contenu proposerait un « imaginaire » opposé au réel. Dans une perspective sémio-pragmatique, l'auteur ramène le problème de la fictionnalisation à la construction par le spectateur d'une structure énonciative. Il distingue, entre autres, un énonciateur réel auquel on peut poser des questions (le vrai et le faux dans un documentaire, par exemple) et un énonciateur fictif auquel je ne pose pas de question (puisque l'on est dans un *ailleurs* imaginaire). Pourtant, développe-t-il, dans une fiction il y a aussi un énonciateur réel, puisque l'on suppose que le film est un produit humain (= non naturel), et même un deuxième énonciateur, puisque l'on fait référence dans une fiction, si peu que ce soit, au monde réel et que l'on transmet des valeurs par rapport à ce monde (niveau des énoncés). Le cinquième chapitre revient sur tous ces problèmes de la structure du mode fictionnalisant, notamment par une comparaison avec une analyse des *Voisins* (*Neighbours*) de Norman McLaren (1952), qui relève plutôt du mode fabulisant, et l'on peut difficilement résumer ces trois derniers chapitres sur la fictionnalisation, les plus denses, sans en amoindrir la portée, ne serait-ce qu'en affirmant que le mode fictionnalisant est une structuration hiérarchique de divers processus : diégétisation, monstration, narrativisation, narration, discursivisation, mise en phase, fictivisation 1,2,3 et construction d'un énonciateur réel de la production et d'un énonciateur réel des énoncés.

L'intérêt de ce nouveau système, ai-je dit, est sa portée heuristique : il offre un outil d'analyse d'une grande valeur. Aussi, la deuxième partie de l'ouvrage offre plusieurs lectures de films où l'on peut voir, non pas une simple application de la théorie, mais, dans l'analyse même, la fictionnalisation à l'œuvre. Cette partie s'ouvre sur une analyse remarquable de *Partie de campagne* de Jean Renoir (1936⁶). Dans le chapitre septième, à travers l'analyse du générique du film, Odin décrit l'entrée du spectateur dans la fiction, dans sa transition de l'espace de la salle au monde de la diégèse, et comment les premiers plans d'un film sont d'une extrême importance pour la diégétisation⁷. Le segment qui suit (l'arrivée de la famille au restaurant et la scène de voyeurisme lorsque Henriette se balance sur l'escarpolette) fait

l'objet du chapitre suivant : par une description, plan par plan, de la mise en scène, est analysé le lancement du récit. Par son enjeu scopique, ce segment est décrit comme « une prodigieuse machine à jouer avec mon désir de voir » (p. 90). Mais si le récit est bien lancé, il reste en plan à cause de ce « désir de voir », et c'est dans les séquences suivantes (analysées au chapitre neuvième) que va se mettre en place le système des relations intra-diégétiques. L'auteur y fait la lecture, particulièrement fine, d'une relation triangulaire entre trois personnages (Henri, Henriette, Anatole) et montre comment tous les éléments de la diégèse peuvent s'inscrire « sur l'axe sémantique repéré : l'opposition entre *relations d'objet* et *relations de désir* » (p. 93). Anatole veut marier Henriette et posséder le fonds de commerce du père (relations d'objet, dominatrices) ; Henri et Henriette se désirent (relations de désir, réciproques). Tous les autres éléments diégétiques s'inscrivent dans cette opposition : aliments, lieux, relations amicales ou familiales, etc. Sans pour cela diminuer l'intérêt de cette analyse, je ne vois pas personnellement en quoi les relations de désir ne seraient pas des relations d'objet (et pourquoi pas, dominatrices). Lorsque l'ami Rodolphe explique qu'il amènerait bien Henriette au barrage de la fabrique et « une fois là, à moi les folles voluptés ! », Henri lui rappelle les responsabilités encourues : « Naturellement, tu ne donneras pas suite, et puis de l'autre côté, voilà peut-être une vie brisée, gâchée, quoi... Ça vaut pas la peine, mon vieux ! » Il me semble que se dessine là un deuxième axe sémantique entre des relations de désir objectal (consommation de l'objet du désir) sans relation à l'autre et des relations de désir intersubjectives (amoureuses, pour faire vite) prenant en compte l'autre (de sujet à sujet). Dans la gêne du couple après l'amour, on sent que cette opposition reste irrésolue. L'auteur semble conscient de cette difficulté puisqu'il modifie ses catégories par la suite lorsqu'il fait une « opposition entre *l'espace des relations d'objet* (distance, pouvoir, consommation, destruction) et *l'espace des relations intersubjectives* (complicité, amitié, amour) » (p. 99). On ne peut dire non plus, me semble-t-il, que les relations familiales et amicales non objectales, bien qu'intersubjectives, soient à proprement parler des relations de désir (Freud dirait le contraire, je sais)... À ces relations diégéti-

ques, le travail du film viendra superposer tout un système de relations filmiques (mise en scène, prise de vues, montage, etc.) homologues : les relations d'objet sont traitées, formellement, avec distance, déplaisir ou mépris ; et les relations intersubjectives, avec proximité, identification, plaisir et complicité. Ce travail de mise en phase, annexant tout un système de valeurs, est décrit en détail au chapitre dixième, en particulier lors de la scène de la défloration d'Henriette et son fameux regard à la caméra — viol-coût du spectateur (homologue à celui dans la diégèse).

Les trois chapitres qui suivent viennent confronter cette théorie de la fictionnalisation avec des films qui demandent une autre lecture. D'abord, une analyse du *Tempestaire* de Jean Epstein (1947) où Odin nous montre qu'une lecture sous le mode fictionnalisant est par moments empêchée par le film, car le spectateur est confronté à des phénomènes de déphasage. Pour garder le film comme « bon objet », ce dernier doit le lire sous le mode performatif (comme un discours réflexif sur le cinéma). Lecture qui ne fonctionne généralement que dans les institutions réflexives (cinémathèques, ciné-clubs, université, revue critique, etc.⁸). Ensuite, le chapitre sur la lecture documentarisante est l'occasion pour Odin de soulever certains problèmes du documentaire. Analysant *Notre planète, la Terre* de A. P. Dufour (1947), il décortique la structure énonciative du documentaire (vs fiction). Il en ressort que dans le mode documentarisant, la structuration peut se faire de multiples façons et ce mode s'avère beaucoup plus complexe, moins intégré, pour ce qui est de la lecture que le mode fictionnalisant (ce qui expliquerait, avance l'auteur, que le spectateur préfère le cinéma de fiction). Puis, abordant la lecture autobiographique, Odin fait l'analyse du dispositif énonciatif complexe des *Lettres d'amour en Somalie* de Frédéric Mitterand (1981), sorte de documentaire intérieur au JE⁹. Enfin, le chapitre quatorzième examine le rapport entre fictionnalisation et matière de l'expression à travers l'exemple de la photographie (peu apte à l'effacement du support).

Pour conclure l'ouvrage, l'auteur démontre comment la lecture fictionnalisante est menacée, aujourd'hui, par deux nouveaux modes : la lecture énergétique et la lecture à l'authenticité.

La lecture énergétique est cette lecture — Odin analyse *Metropolis* de Fritz Lang (1927) dans sa version *revampée* (couleur, musique rock, etc.) par Giorgio Moroder en 1984 — qui ne s'organise plus selon un axe sémantique, mais sur une variation d'intensité énergétique. Ce genre d'effet pyrotechnique est de plus en plus présent dans les vidéoclips, films d'action, jeux vidéo, parc d'attractions comme la Géode. La lecture à l'authenticité, quant à elle, se trouve activée dans cette nouvelle télévision que l'on appelle *real people tv* ou *reality show*, mouvement qui oscille entre *trash tv* et les films Dogme de Thomas Vinterberg et Lars von Trier. Les récents succès mondiaux de *Big Brother* et de *Survivor* aux États-Unis, et de *Loft Story* en France, viennent confirmer, si besoin est, la tendance de fond du phénomène. Contre cette double menace, Odin rappelle la dimension socialisante de la communication fictionnelle¹⁰.

Je disais, au début, la volonté d'éclaircissement de cet ouvrage dont je n'ai pu, à travers ce rapide résumé, donner qu'une faible idée. S'il s'adresse avant tout aux spécialistes de toutes disciplines qui s'intéressent à la fiction, pas seulement aux chercheurs en cinéma, la précision et la clarté de son argumentation et des exemples puisés dans les films en font une lecture profitable et exigeante pour les étudiants qui commencent sans être rompus à tout ce lourd bagage théorique. Éclaircir n'est pas simplifier, loin s'en faut. Au contraire, la clarté de la langue et la précision des concepts et des analyses font prendre conscience de la grande complexité du phénomène fictionnel — alors qu'un texte volontairement obscur a souvent tendance à simplifier l'objet en idées-chocs et effets de style — et chaque question éclaircie par l'auteur soulève de nouveaux problèmes, de nouvelles réflexions chez le lecteur, de telle manière qu'il m'est venu à l'esprit une phrase de Nietzsche dont on me pardonnera d'en faire ma conclusion : « Celui qui se sait profond s'efforce d'être clair ; celui qui aimerait sembler profond à la foule s'efforce d'être obscur. »

Jean-Pierre Sirois-Trahan

Université de Montréal
et Université de Paris III

NOTES

1. La fiction étant au centre de la réflexion de l'auteur depuis des années, *De la fiction* est une refonte de quatorze articles écrits depuis vingt ans (l'auteur en donne la liste dans l'introduction). Tout a été réécrit et repensé cependant, au risque parfois de se contredire (c'est le lot de la recherche, dit l'auteur).

2. Cf. Odin (dir.), *L'Âge d'or du documentaire. Europe années 50* (1998) et *Le Film de famille, usage privé, usage public* (1999).

3. Pour plus de détails par l'auteur, voir les articles suivants : « Pour une sémio-pragmatique du cinéma » (1983) et « Sémio-pragmatique du cinéma et de l'audiovisuel : modes et institutions » (1994).

4. On peut donner comme exemple « Il y aura une fois », dans *Le Revolver à cheveux blancs* (1932), où André Breton décrit une propriété imaginaire qu'il voudrait louer : « L'imaginaire est ce qui tend à devenir réel. »

5. Je donne un deuxième exemple — Odin en donne un troisième plus long tiré des *Chasses du comte Zaroff* — de ce processus : dans l'attaque de la station de service dans *The Birds* d'Alfred Hitchcock (1963), les moments calmes correspondent à un montage lent, et plus l'attaque des oiseaux se fait violente, plus le montage devient rapide (calme et violence du montage filmique = calme et violence des événements diégétiques).

6. Dans le coin inférieur droit de l'ouvrage, un *flip book* égrène un fragment du film de Renoir. À cet égard, la mise en pages de l'ouvrage, sobre et aérée, est remarquable. Notons néanmoins le nombre relativement élevé de coquilles et de fautes typographiques qui le parsèment.

7. Malheureusement, à cet égard, dans la version nord-américaine du film en VHS, intitulée *A Day in the Country* et éditée en 1989 par Interama Video, le début est fort différent : le premier plan, si important selon l'analyse d'Odin, est absent et remplacé par un plan d'un dictionnaire sur lequel on peut lire la définition de « Love » ; certains cartons sont également supprimés ; on a affaire à un autre texte... D'autre part, on a publié *Une partie de campagne* de Maupassant accompagnée du scénario-découpage de Jean Renoir (Paris, Le Livre de poche, 1995).

8. Odin ajoute que pour qui est formé à cette lecture, « la lecture performative peut être mobilisée sur tout texte : tout film me parle du cinéma » (p. 125). Il me semble à cet égard que l'on n'ait pas besoin de déphasage pour avoir lecture performative — *Partie de campagne*, entre autres lors du plan (11) de la fenêtre du restaurant, est un texte performatif bien que la mise en phase soit parfaitement effective. À l'inverse, pour beaucoup de spectateurs ordinaires, il semble que tout « vieux film », avec sa patine et sa technique différente, crée un déphasage qui les empêche de diégétiser. Même phénomène pour certains films d'auteur et pour le sous-titrage. À mon sens, on peut considérer le regard cinéphile, qui s'intéresse à la forme — ou à la « mise en scène » dans le discours critique —, au contraire d'un regard se laissant guider par la transparence de l'histoire, comme une lecture performative.

9. Un ouvrage fut tiré du film : Frédéric Mitterand, *Lettres d'amour en Somalie* (Éditions du regard, 1983) avec des photographies de Diane Delehay. Cet ouvrage vient de sortir en poche (Pocket, 2000).

10. Dans *Until the End of the World* de Wim Wenders (1991), des individus utilisent, en l'an 2000, une caméra spéciale pour visionner leurs rêves et leurs images mentales. *Groggy*, ils se replient sur eux-mêmes, se coupant du social, pour regarder ces images intimes qui participent dans le film, à la fois, de la lecture énergétique et de la lecture à l'authenticité. Ce n'est que la mise en récit de cette expérience, à travers le personnage d'un écrivain, qui permet à la fin de se libérer de ces images *addictives*.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Odin, 1983 : Roger Odin, « Pour une sémio-pragmatique du cinéma », *Iris*, vol. 1, n° 1, 1983, p. 67-82.

Odin, 1994 : Roger Odin, « Sémio-pragmatique du cinéma et de l'audiovisuel : modes et institutions », *Toward a Pragmatics of the Audiovisual*, Münster, NODUS, 1994, p. 33-47.

Odin, 1998 : Roger Odin (dir.), *L'Âge d'or du documentaire. Europe années 50*, Paris, L'Harmattan, 1998.

Odin, 1999 : Roger Odin (dir.), *Le Film de famille, usage privé, usage public*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1999.